

Poéticas y curadurías en torno al arte y al archivo. Relaciones institucionales y tensión centro-periferia

Sofía DELLE DONNE
(IPEAL, FBA, UNLP)

Resumen

Esta ponencia se propone relevar exhibiciones producidas a partir de archivos de imágenes en la historia del arte argentino a fin de examinar las estrategias poéticas y curatoriales que, al mediar entre lo artístico y lo social, problematizan las relaciones institucionales y la tensión centro-periferia. Esta recopilación se cruzará en primer lugar con los innovadores aportes al campo del archivo y de la Historia del Arte de Georges Didi-Huberman, en segundo lugar con las ideas sobre el carácter mimético del arte propuestas por Hans Gadamer y en tercero con la propuesta de desnaturalización del sentido impuesto elaborada por Richard.

El archivo como objeto de exhibición

Para la siguiente ponencia¹ se abordarán dos exhibiciones que tienen como eje principal el archivo pero que desarrollan diferentes estrategias curatoriales. En *Arte y Documento. Fundación Espigas 1993-2003* (2003) se utiliza cierto acervo de la institución como material para realizar la muestra en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), por otro lado en *1968, el culo te abrocho* (2008) de Roberto Jacoby, se presenta el archivo personal del artista intervenido.

Esta selección se realiza a fin de relevar e interpretar casos en la Historia del Arte argentino en los que se implementan estrategias curatoriales en relación directa con la problemática de exhibir acervos documentales. En este sentido, estimamos que ambas exposiciones emergen como paradigmáticas del arte contemporáneo argentino ya que a partir de su análisis podemos delimitar al menos dos modos de operar con el archivo como objeto de exhibición.

¹ La siguiente ponencia se enmarca en la beca de investigación tipo “A” financiada por la Universidad Nacional de La Plata *Archivos e imágenes. Estrategias poético-políticas y curatoriales en exhibiciones de arte contemporáneo* dirigida por la Esp. Paola Belén.

Desde nuestra perspectiva, consideramos que el archivo como material poético constituye un repositorio desde el cual es posible escribir otras historias y “desnaturalizar el sentido” (Richard, 2013: 104), repolitizando la mirada del espectador sobre las imágenes mediante algún tipo de experimentalidad crítica, que provoque el desajuste del monopolio visual de la cotidianeidad mediática propia de la globalización capitalista y su imperio tecnológico de la visualidad. El análisis de la poética obliga a indagar en el recorrido de las formas, de las operaciones y las configuraciones que éstas asumen, y “el procedimiento por el cual el arte se hace posible, aquel que permite convertir algo en otra cosa, la metáfora” (Belinche, 2011:71).

Frente a estas cuestiones, *Arte y Documento...* propone desnaturalizar el sentido a partir de la creación de nuevas relaciones de lectura de los archivos a partir de núcleos temáticos, por otro lado Roberto Jacoby, a partir de una experimentalidad crítica y desde su propia obra, desajusta el valor que el mercado le impone a las imágenes de las experiencias del 68².

Por otra parte, Didi-Huberman (2012) asevera que el archivo adquiere protagonismo en el momento mismo en que la imagen se reproduce y la humanidad pretende capturar y comprender esa multiplicidad. En este sentido, prosigue, nunca la imagen rigió con tanta intensidad nuestro mundo:

Nunca hasta ahora mostró verdades tan brutales, pero nunca hasta ahora tampoco nos había mentido tanto, en la medida en la cual abusa de nuestra credulidad; nunca hasta ahora había sufrido tal cantidad de destrucciones. Jamás, parece –y esta impresión reside en la situación misma, en su carácter ardiente– experimentaron las imágenes más duplicaciones, exigencias contradictorias y rechazos cruzados, manipulaciones inmorales e improperios moralizantes. (Didi-Huberman, 2012)

Por ello el interés de esta ponencia reside en seleccionar dos casos testigo de las estrategias poético-políticas y curatoriales que se implementaron para dialogar con este carácter ardiente de las imágenes-archivo y con el objetivo tal vez, de apaciguarlo. Antes de comenzar nuestro recorrido rescatamos de Didi-Huberman una advertencia: estas imágenes nunca son autorretratos tranquilizadores, al ser imágenes de lo Otro su misma extrañeza exige que nos acerquemos a ellas.

El modo de abordar las exhibiciones será a partir de metodología mixta: historiográfica para vincularnos con los catálogos/ textos de las muestras e histórica hermenéutica para producir un acercamiento, una demora, que constituye ante todo un desafío interpretativo, dirá Gadamer (1991)

2 Se denominó *Experiencias del 68* a una exhibición que reunió a un grupo de artistas nucleado bajo el Instituto Torcuato Di Tella que, con la dirección de Romero Brest, incursionaron en acciones que intentaron acercar el arte a la vida y romper con la concepción tradicional de la obra de arte. Las propuestas de este conglomerado de artistas se destacaron por su radicalidad artística/política.

quien retoma la noción aristotélica de mimesis, para establecer que el arte no es imitación ciega o mera duplicación o reproducción imperfecta de la realidad, sino la emergencia de lo que antes no era y que desde ese momento es y, a la vez, un proceso cognitivo que nos permite conocer (Delle Donne & Belén, 2017). En esta acepción, como señala Valerio González (2010), mimesis es creación; se relaciona así con *poiésis*, en tanto hacer aparecer algo es crearlo. La obra contribuye a incrementar el ser de lo representado, esto es, lo muestra en un sentido nuevo que ilumina algunos de sus aspectos y lo interpreta de un modo que sólo está en ella. Hace emerger aquello que antes no resultaba visible, que se ocultaba a la mirada convencional y lo extrae así del montón indiferenciado de las cosas.

Relaciones institucionales y tensión centro-periferia

Arte y Documento Fundación Espigas 1993-2003 fue una exhibición curada por Patricia M. Artundo exhibida en el Museo MALBA de Buenos Aires. Fue realizada del 25 de septiembre al 3 de noviembre de 2003 en ocasión del décimo aniversario de Espigas. Si partimos desde un análisis historiográfico podemos advertir que en la presentación del catálogo, Mauro Herlitz presidente y fundador, afirma que no puede hablar del crecimiento de la Fundación, una ONG privada sin fines de lucro, “sin hacer mención del contexto en que transcurrieron los últimos años de fin de siglo en nuestro país” (Fundación Espigas, 2003: s/p). Luego de ello escribe sobre las *transformaciones dramáticas* que afectaron el campo económico, social y cultural. Es en este momento en donde aparecen instituciones generadas por iniciativas privadas “no para sustituir la gestión cultural del estado, al que se le reclama mayor eficacia, sino para ampliar el campo de la oferta cultural de nuestro país, apuntalando y rescatando nuestro patrimonio cultural en medio de ese período de transformaciones”³ (Fundación Espigas, 2003: s/p). Entre los objetivos más destacados de la institución, según su propio fundador, se encuentra el de contribuir a la profesionalización del campo artístico, reunir y resguardar toda documentación referida a la historia del arte argentino y a las producciones extranjeras presentadas en nuestro país, como así también la creación de una base de datos en línea que nació en conjunto con la Fundación: desde el comienzo del acervo se trabajó en una plataforma abierta al público para su consulta y con un software compatible para vincular la institución con cualquier otra iniciativa archivista de su tipo. Los documentos son adquiridos a partir de compras o donaciones. La institución se financia a través del aporte de Amigos, Socios y la

3 En este sentido llama la atención el foco puesto en el contexto y sin embargo no se hace uso de la palabra *crisis*, en su lugar se alude a *transformaciones*.

articulación con instituciones del estado, como el Fondo Nacional de las Artes, y con fundaciones internacionales de gran renombre y poder adquisitivo como *The Getty Foundation*. El convenio realizado en 2013 con la UNSAM es un caso sin precedentes al proponer una fusión mixta entre un ente estatal y una ONG privada para preservar documentación de la historia del arte local.

Bajo estos objetivos, y otros más, Fundación Espigas y su Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina fueron creados en 1993 a raíz del interés por rescatar el archivo Witcomb que estaba por ser vendido al exterior⁴. Como ya señalamos, hacia el décimo aniversario, Artundo cura una exhibición que utiliza los archivos de la Fundación como los mismísimos objetos a mostrar, sin funcionar como intermediarios entre una obra y el público, sin ofrecerse como un espacio para obtener más información acerca de una obra. De esta manera, tal como explicita en el catálogo, la muestra intenta mostrar de qué manera el archivo y sus documentos pueden acercar al público a diferentes temáticas del arte argentino en este sentido la curadora asevera

(...) los objetos a presentar deberían ser aquellos que permitiesen pensar las condiciones de producción artística individual o colectiva, la creación de nuevos espacios artísticos alternativos frente a los ya instituidos, como en cada momento histórico los espacios de consagración artística fueron modificándose, cuáles fueron los circuitos de comercialización y circulación de las obras de arte, cómo se construyeron las colecciones públicas y privadas, entre otras tantas posibilidades de abordaje. (Espigas, 2003: 25)

Desde la museología, Artundo organizó la exhibición a partir de núcleos temáticos para mostrar “los documentos en pleno funcionamiento” (Espigas, 2003: 25) y abordar el lugar central que ocupan “a la hora de comprender el arte argentino en el contexto de procesos histórico-culturales específicos” (Espigas, 2003: 25). Los módulos por tema proponían un artista -Alfredo Guttero-, un coleccionista -Francisco Llobet-, un crítico de arte -Jorge Romero Brest-, tres galerías -Witcomb, Pizarro y Bonino- y una institución -el Instituto Torcuato Di Tella-. La curadora, en el catálogo, explicita que estas selecciones fueron frutos de las búsquedas y la disponibilidad en la Base de Datos Espigas y de lecturas bibliográficas actualizadas. A estos núcleos se le suman dos conjuntos: el de los afiches y el de las revistas. La curadora no infiere demasiado en la decisión de separar estos corpus documentales de los demás, lo que sí aporta es que los afiches pueden relacionarse directamente con

4 En el año 1993 se puso en venta una colección importante de catálogos de exposiciones hechas en la galería de arte Witcomb (1896 y 1971) que también incluía álbumes de fotos y cartas personales. Una institución de Madrid quiso comprar el archivo Witcomb para documentar cómo llegaban a Buenos Aires las obras de los pintores españoles, Fundación Espigas intervino y compró estos documentos, así comenzó su trayectoria como Centro de Documentación.

los últimos dos módulos y que las revistas tienen “su propia especificidad” (Espigas, 2003: 26) y que ambos conjuntos amplían la lectura propuesta.

Tomando en cuenta los desarrollos anteriores, y tal como se considerara en varias partes del catálogo a partir de citar textuales de Foucault, abordar la noción de archivo implica, en esta exhibición, pensar en sistemas de enunciabilidad. En tal sentido, es este autor (Foucault, 1969: 219) quien señala que las regularidades que ordenan el archivo le otorgan un sistema de discursividad, que construye un rango específico de capacidades enunciativas. Así, el archivo es la ley de lo que puede ser dicho: agrupa, recompone y propone relaciones, evita el azar y la linealidad basándose en una práctica de reglas que permite a los enunciados subsistir y modificarse regularmente. De ello emerge que el archivo no es de ninguna manera el reflejo social inmediato, ni la fuente documental verdadera, como lo sostiene la historia positivista. En este marco los aportes de Foucault echan por tierra las expectativas de una Historia basada en verdades documentadas invariables, unívocas y establecidas por el relato canónico y oficial. En el caso de la muestra *Arte y Documento...* la curadora problematiza el archivo desde la interrelación de sucesos, temas, cosas, imágenes, documentos, que exige una toma de posición contundente para establecer un orden, por lo tanto es una construcción activa y mutante. Los documentos seleccionados del archivo de la Fundación Espigas podrían haber sido otros, podrían haberse exhibido bajo otros núcleos temáticos o bajo otro principio organizativo, sin embargo la constelación de imágenes que *Arte y Documento...* pone en relación es siempre un presente elegido y construido a partir de los documentos del pasado.

Por otra parte, en el año 2008, Roberto Jacoby inauguró *1968, el culo te abrocho* en la Galería Appetite durante el período del 11 de julio al 9 de agosto en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. En diálogo con un texto curatorial de Germán García, se exhibieron documentos del archivo personal del artista intervenidos con diferentes consignas lingüísticas. A partir de las imágenes que circulan en la fototeca on-line de la Revista Ramona (esta vez comenzando desde un análisis visual más que historiográfico) se puede incidir que se eligió utilizar serigrafía con tintas con un alto grado de transparencia, para superponer frases inéditas del artista, fragmentos de letras para Virus compuestas por él, o citas de textos ajenos sobre afiches, programas, fotografías, recortes de diarios, portadas de libros, y más. A su vez, la propuesta museográfica, resolvió al ubicar los documentos sobre la pared con iluminación directa, un método que parece reforzar la contemplación singular de cada propuesta visual. Paradójico, ya que según lo rescatado por Longoni “Desde el chiste infantil del título, buscó aproximarse a los restos materiales de aquella época intensa “en un contexto en el que esos restos han devenido en fetiche (y por tanto vienen adquiriendo un creciente valor de

mercancía) y son recurrentemente tomados como mito fundante o escena primordial de las derivas posteriores del arte argentino contemporáneo” (2011: 483). Por lo tanto la acción de imprimir frases como *la dicha invade mi felicidad* sobre un recorte de diario que titula “Se entregaron los premios Georges Braque y hubo algunas manifestaciones de protesta y detenciones” adquiere una connotación por lo menos provocadora y con una carga irónica visible.

Las estrategias de superposición indican, al menos en primer lugar, el intento por sacar del lugar de documentos impolutos aquellos relacionados con el año 68, requeridos por el mercado como acervo-mercancía, justamente durante el año 2008 aniversario 40° de las experiencias del 68, fecha que generó bastante revuelo e interés desde el mercado del arte. Nos referimos específicamente al “furor de archivo” (Rolnik, 2010: 40) que evidencia el reclamo del mercado del arte de las obras catalogadas bajo el nombre de *crítica institucional* (1960-1970) -que generalmente al ser experimentales solo se conserva la documentación acerca de los sucesos o acciones- para suspender lo político en ellas y así volverlas puro valor, mercancía en forma de fetiche. Frente a esta situación muchos artistas se lanzan a producir desde documentos y acervos, pero buscando el efecto contrario: re articular el valor de lo político en sus poéticas.

El caso que cita Rolnik, el de la crítica institucional, nos ayuda a pensar en las estrategias que pone en juego el mercado del arte neoliberal a partir de las cuales los centros de poder ya no necesitan reprimir las culturas de la alteridad⁵, al contrario, necesitan asimilarlas para introducirlas en el mercado y así lograr su desactivación y su potencia transformadora.

Frente a esta problemática resulta primordial la conceptualización de Nelly Richard acerca de la potencialidad de los márgenes contrahegemónicos como lugar estratégico desde el cual producir arte, porque desde allí se resiste a los procesos de sociologización y antropologización que reclama el centro, que insiste en reclamar, legitimar y comprar los archivos de arte latinoamericano “(...) más en la politización de los contenidos que en la autorreflexividad crítica de la forma, en la expresividad denunciante y contestataria de los significados que en la retórica significativa de las poéticas del lenguaje” (Richard, 2013: 79). Frente a ello, la estrategia reside en reflexionar desde la forma, aquella que presenta la obra sin caer en exposición de información propia del efectismo denunciante que reclaman los grandes centros a la(s) periferia(s). Nelly Richard (2013) propone que el arte latinoamericano se sitúe en un tercer espacio que conjugue la especificidad crítica de lo

5 Rolnik (2010) explicita que la modernidad occidental se cimienta sobre la represión de las culturas que componen su alteridad, incluso en su propio interior, mediante distintos procedimientos. Ejemplifica con el accionar de la Inquisición como práctica de tortura masiva y la expulsión de culturas de África y de la península ibérica cuyo refugio termina siendo la América recién conquistada.

estético y la dinámica movilizadora de la intervención artístico-cultural. De este modo, es posible saltar el binarismo entre la autorreferencia del arte y el arte socialmente comprometido. Esta tercera posición es la ubicuidad y la oblicuidad del margen “en su doble capacidad de desplazamiento y emplazamiento táctico” (2013: 92). Se trata del empoderamiento del arte latinoamericano para ejercer una *diferencia diferenciadora*, y no *diferenciada* (por otros y de modo pasivo) tal como enuncia Richard.

Llegados a este punto, es interesante retomar la acción de Jacoby: utiliza los archivos predilectos para los tiempos del mercado y los sobrescribe, los presenta en varios espacios (además de *Appetite* en Buenos Aires, en las galerías *El gran vidrio* (Córdoba, 2017), *Bacelos* (Madrid, 2017), en el *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* en ocasión de su muestra retrospectiva *El deseo nace del derrumbe* (Madrid, 2011), etc.) y luego pone sus obras a la venta (en el *El Gran Vidrio*, y en otras dos galerías de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires *Nora Fisch* y *Slyzmud*). En conversación con José Fernández Vega, y en relación a la primera exhibición de este corpus de imágenes Jacoby enuncia “(...) lo más evidente es la imposibilidad de reponer aquel momento en su aspecto artístico, político y personal y, al mismo “tiempo”, responder a la banalización y congelamiento de los significados de ese año excepcional por tantas razones y en tantos países.” (2017: 13)

Desde otra perspectiva, Longoni relaciona esta exhibición con el poder de la práctica experimental:

Desde fragmentos de sus letras de rock hasta traducciones de literatura oriental, desde trozos de sus poemas eróticos a un pasaje de *La ideología alemana*. Resuena una vez más aquella concepción del arte defendida por Suely Rolnik como práctica de experimentación que contribuye a la transformación de nuestro devenir. Nunca a su reificación. Una vez alguien, entre el encantamiento y el deseo. (2011: 26)

Es aquí cuando resulta provechoso comparar las geografías de dos textos aquí nombrados: el texto de German García, como acompañamiento curatorial en la galería *Appetite* de Buenos Aires con el de Ana Longoni en forma de libro, editado por el Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid. Al retomar estas localizaciones podemos asegurar que el movimiento del artista y de su producción se deslizan desde la ubicuidad y oblicuidad de la imagen: acá está el emplazamiento táctico, es la capacidad de producir imágenes críticas saltando las herramientas que tiene el centro para minorizar la capacidad disruptiva de la periferia, es la capacidad de ocupar espacios de gran legitimación artística, sin dejarlos vacíos de arte latinoamericano que pueda desnaturalizar el sentido impuesto.

Reflexiones finales

En esta ponencia hemos abordado dos versiones acerca de cómo hacer poéticas de archivo: por un lado se evidencia en *Arte y Documento...* la decisión de tomar los objetos del acervo como documentos, para poder enunciar diferentes relaciones que conforman núcleos temáticos: un artista, un coleccionista, un crítico de arte, tres galerías y una institución; por otro lado un archivo puede emerger como una propuesta poética para visualizar fracciones y fricciones en la historia del arte. En 1968, *el culo te abrocho*, a partir de la intervención serigráfica, se invita a problematizar la tensión entre los reclamos del mercado del arte a la periferia y sobre el poder político de la imagen intervenida que puede desactivar el valor del archivo como tal, volverlo un híbrido, al preservar su cualidad de documento pero profanada por frases que, además de poder interpretarse como irónicas, imposibilitan parcial o totalmente la lectura de los textos que “deberían” testimoniar las acciones de las experiencias del 68. Estas estrategias son posibles porque se trata de un archivo personal y es su propio custodio, el artista, quien lo cuestiona. En el caso del archivo de la Fundación Espigas es la institución quién propone otra lectura del acervo a partir de la puesta en exhibición de ellos, son documentos que yacen resguardados con el objetivo de preservarlos. Sin embargo no deja de ser relevante el hecho que la creación de la Fundación haya llamado la atención de grandes corporaciones que se ofrecieron para financiar el proyecto de un reservorio de la historia del arte argentino, justo cuando el arte latinoamericano y lo político en él comienza a valorizarse más. Es así que podemos afirmar que estos dos casos son ejemplificadores de una situación que, de aquí en adelante, comienza a ser relevante en las exhibiciones de arte contemporáneo argentino realizadas en Argentina: la diferencia entre la utilización poética del archivo o su puesta en funcionamiento desde lo documental. Además ambas presentan la tensión centro-periferia de dos maneras distintas, por un lado Roberto Jacoby desde una reflexión crítica decide experimentar desde su propuesta de ensayos visuales que dan por finalizada la naturalización impuesta del valor de esos documentos. Por otro lado, *Arte y Documento...* presenta la dicotomía de una Fundación que se dedica a preservar patrimonio nacional financiándose con presupuestos de grandes corporaciones internacionales. Las reflexiones finales permiten volver sobre el carácter mimético de lo artístico (González, 2010) a partir del cual es posible indagar en el potencial político-crítico presente en el corpus de muestras seleccionadas, en las que no se busca meramente oponerse al mundo desde una discontinuidad absoluta, sino subvertir la ilusión del mercado o la imposición de la hegemonía

cultural (o al menos intentarlo), para que emerja lo verdadero sobre la falsedad en la que pueden discurrir nuestras vidas (Delle Donne; Belén: 2017).

Bibliografía

- Belinche, Daniel (2012) *Arte, poética y educación*, Ensenada: Ed. Innova.
- Delle Donne, S.; Belén, P. (2017) Arte y archivo: lo crítico en el montaje expositivo. Diarios del odio, de Roberto Jacoby y Sid Krochmalny. En *Arte e Investigación* (N.º 13), pp. 66-78 La Plata: Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Fundación Espigas. (2003) *Arte y Documento. Fundación Espigas 1993-2003. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Malba Colección Constantini.*
- Gadamer, Hans-Georg (1991). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme.
- González Valerio, María Antonia (2010). *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*. México: Herder.
- Jacoby, R. y Fernández Vega, J. (2017). *Extravíos de vanguardia. Del Di Tella al siglo XXI*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Edhasa
- Jacoby, R. y Longoni, A. (eds.). (2011). *El deseo nace del derrumbe. Acciones, conceptos, escritos*. Barcelona, España: Ediciones de la Central.
- Richard, Nelly (2013). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Avellaneda: Siglo XXI editores.
- Rolnik, Suely (2010). “Furor de archivo” En: *Errata*. Revista de Artes Visuales, (1), pp. 38-53.